SlavVaria 1/2026. 47–58
DOI: 10.15170/SV.1/2026.47

KALAFATICS ZSUZSANNA
(Будапешт, Венгрия)

Хрупкость и неопределенность интерпретации в рассказе Виктора Пелевина «Хрустальный мир»

Аннотация: В статье рассматриваются особенности художественной интерпретации традиций русского Серебряного века в рассказе Виктора Пелевина «Хрустальный мир». Особое внимание уделяется переосмыслению философских и эстетических идей Владимира Соловьева, Василия Розанова, Дмитрия Мережковского, Петра Успенского, Освальда Шпенглера и Рудольфа Штейнера, а также их включению в постмодернистский контекст произведения. Анализируются апокалиптические и эсхатологические мотивы, символика хрусталя и стекла, образы героев и особенности повествования, связанные с проблемой множественности измерений и субъективности восприятия действительности. Показано, что взаимодействие различных философских и культурных концепций не приводит к формированию единой интерпретации происходящего. Напротив, неопределенность и невозможность однозначного объяснения становятся важнейшими принципами художественного мира рассказа.

Ключевые слова: Виктор Пелевин, «Хрустальный мир», русский постмодернизм, Серебряный век, неопределенность

Понятия модерна и постмодерна исследователи обычно определяют посредством ряда противопоставлений.[1] Русский постмодернизм, как бы удивительно это ни звучало, сохраняет поэтический опыт модерна, русского Серебряного века, одновременно разрушая и демифологизируя философские и эстетические утопии модерна. Мысли, философемы, образы и мотивы Владимира Соловьева, Василия Розанова и Николая Бердяева постоянно становятся материалом для постмодернистского пародийного переосмысления. Деконструкцию вечных вопросов, чрезмерного морализма и гуманизма русской культуры начали еще представители Серебряного века, переосмыслившие традиции русской литературы XIX века и перенесшие «проклятые» вопросы (то есть вопросы добра, красоты и истины), поставленные в ней, в иной контекст. Возможно, не будет преувеличением утверждать, что осмысление прошлого и традиции, ха-

[1] Ихаб Хассан, например, в своей работе *Toward a Concept of Postmodernism* собрал и представил в виде таблицы дихотомии, те различия между модернизмом и постмодернизмом, которые он считал существенными. (HASSAN 1987: 84–96)

рактерное для Серебряного века, продолжается в произведениях постмодернистского поколения. Важную роль в освоении традиции Серебряного века, изучении ее влияния и введении ее в новый контекст играют ранние произведения Виктора Пелевина. Рассказ «Хрустальный мир», находящийся в центре внимания настоящего исследования, был написан на рубеже 1980-х и 1990-х годов[2], в переходный период, когда граница между советским и постсоветским этапами развития постмодернизма еще не была очерчена столь отчетливо, как сегодня.

Действие рассказа Пелевина разворачивается в Петербурге в роковую ночь перед началом Октябрьской революции 1917 года. На следующий день, 25 октября (7 ноября по григорианскому календарю), было свергнуто Временное правительство Керенского, а власть перешла к большевикам. В центре произведения находится одна из ключевых мифологем советской историографии – успешная попытка Ленина вечером 24 октября (6 ноября) проникнуть в Смольный, откуда он мог непосредственно руководить восстанием и тем самым обеспечить победу революции. Разумеется, Пелевин не стремится реконструировать это псевдоисторическое событие[3], а помещает его в апокалиптический, эсхатологический и мистический культурный контекст Серебряного века. Это стремление подтверждается и цитатой Александра Блока, выбранной в качестве эпиграфа к произведению. Сонет, начинающийся строкой «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль», был написан 3 июля 1904 года. В исследованиях творчества Блока лето 1904 года рассматривается как переломный момент в мировоззрении поэта: он пересмотрел свое отношение к философской концепции Владимира Соловьева, долгое время оказывавшей на него значительное влияние. Именно в этот период между Блоком и Белым возникло первое, еще не вполне проясненное разногласие

[2] «Хрустальный мир» впервые был опубликован в печати в 1991 году в журнале «Знание – сила» (АНАСТАСЬЕВА 2018: 150).

[3] Советская историография описывала эти события следующим образом, одновременно мифологизируя образ финского коммуниста Эйно Рахьи, организовавшего пребывание Ленина в Финляндии, и его роль в этих событиях: «Не дожидаясь разрешения ЦК, Ленин в сопровождении Рахьи ушел из своего последнего нелегального убежища в Смольный. Чтобы не попасть в руки юнкерских патрулей, Владимир Ильич изменил свою щеку платком, как при зубной боли. Вместе с Рахьей они на трамвае доехали до Боткинской улицы, потом прошли Литейный мост, свернули на Шпалерную улицу. По дороге их дважды останавливали юнкера. Когда их нагнал конный юнкерский патруль, на окрик: „Стой! Пропуск!“ – остановился только Рахья. Чтобы отвлечь на себя внимание патрульных и задержать их, Рахья долго спорил и пререкался с ними. Ленин тем временем быстро ушел. Лишь находчивость Рахьи и самообладание Владимира Ильича позволили им благополучно дойти до Смольного. Приход Ленина в Смольный вечером 24 октября сыграл решающую роль в развитии революционных событий в Петрограде» (ВЕЛИКАНОВА 1990: 19–20).

(СПЕКТОР: URL). Две последние строки первой строфы упомянутого сонета использованы в качестве эпиграфа к рассказу; позднее один из персонажей начинает декламировать стихотворение, а произведение завершается двумя последними строками сонета. Такая композиционная организация, основанная на трехчастном построении, недвусмысленно показывает, что стихотворение Блока, наряду с поэмой «Двенадцать», является важным подтекстом рассказа.

Поскольку действие происходит в Петербурге, неудивительно, что Пелевин использует характерные мотивы петербургского текста: темноту, туман, ветер, пустынные улицы, вывески, уличные фонари и конный памятник работы Фальконе. Один из юнкеров, Юрий, нюхающий кокаин, с трудом сдерживает свою лошадь: «Х-х-х-а! За ним повсюду всадник медный! – закричал он и с тяжело-звонким грохотом унесся вдаль по пустой и темной Шпалерной. Затем, как-то убедив свою лошадь затормозить и повернуть обратно, он поскакал к Николаю» (ПЕЛЕВИН 2022: 558). Образ лошади связан не только с поэмой Пушкина: повествователь упоминает также предсказание Дмитрия Мережковского. Глупая, беспокойная русская лошадь словно воплощает волнение грубой, необразованной толпы и насилие, способное привести к гибели русской культуры. В эссе Мережковского 1906 года[4] именно наглость, хулиганство, бродяжничество и грубость предстают как определяющие черты будущего.

Другой юнкер, Николай, наблюдая за безуспешными попытками Юрия воспроизвести позу всадника на знаменитом памятнике, то есть заставить

[4] Статья Д. С. Мережковского «Грядущий хам» представляет собой произведение, в котором автор предупреждает о духовном и нравственном кризисе общества. В трактовке Мережковского понятие «хам» не обозначает социальную категорию, а представляет собой метафизическое и нравственное явление. По мнению автора, русская интеллигенция, воплощающая живой дух России, противостоит силам, олицетворяющим духовное рабство, посредственность и душевную опустошенность. Таким образом, «хам» – это не просто грубый человек или представитель низших социальных слоев, а обобщенная метафора материализма, позитивизма, мещанства и атеизма. Автор полагает, что без глубокого религиозно-нравственного обновления господство захватят грубость и хамство. Согласно трехчастной типологии Мережковского, хамство имеет три лика: прошлый, настоящий и будущий. Прошлый лик хамства автор усматривает в православной церкви, которая, по его мнению, утратила свое духовное предназначение и подчинилась светской автократии. Нынешний «хам» воплощается, согласно концепции Мережковского, в российском бюрократическом государственном аппарате и царском самодержавии. Однако наиболее угрожающим представляется будущий «хам»: автор усматривает его в силах, поднимающихся из низших слоев общества, в частности, в хулиганстве, субкультурах бродяг и черносотенном движении. Их приход к власти, по мнению автора, грозит социальным хаосом, насилием и культурной деградацией (ТАРАСОВ 2022: 82–83).

лошадь встать на дыбы, замечает плакат. В описании плаката сосредоточены важнейшие мотивы, которые получат развитие в рассказе: это желтая реклама лимонада, на которой изображен усатый мужчина с георгиевскими крестами, а две красавицы-медсестры наблюдают за тем, как он пьет из высокого бокала. В дальнейшем существенную роль сыграют лимонад, желтый цвет и фигура сестры милосердия, как и усатый мужчина и два всадника. Символично, что Николаю вспоминается брошюра Петра Успенского, известного мыслителя эпохи, посвященная четвертому измерению. Получивший математическое образование мистик, эзотерик и теософ Успенский, опираясь на научные достижения своего времени, критиковал представление о трехмерном пространстве. По его мнению, оно обусловлено субъективной ограниченностью человеческого восприятия. Успенский отстаивал идею многомерного мира, рассматривая время как четвертое измерение. В его интерпретации мир, Вселенная представляют собой огромный иероглиф.[5] Проблема множественности измерений, их наложения друг на друга и субъективности восприятия является одной из центральных в рассказе Пелевина. Как отмечают исследователи рассказа, его своеобразный мир возникает благодаря смешению элементов объективно существующей реальности с ирреальными субстанциями, порожденными сознанием героя (АЮПОВ 2020: 7).

«Хрустальный мир» опирается на художественные и философские поиски эпохи, что отчетливо проявляется как в повествовании, так и в разговорах персонажей. Помимо прямых упоминаний Освальда Шпенглера, Рудольфа Штейнера, Дмитрия Мережковского, Петра Успенского, Фридриха Ницше и Августа Стриндберга, в различных аспектах рассказа обнаруживаются связи с философскими и эстетическими идеями Владимира Соловьева и Василия Розанова. Эти имена и связанные с ними проблемные вопросы образуют целую сеть взаимосвязей, значительно расширяющую интерпретационные рамки произведения и усложняющую его внешне простой сюжет.

На первый взгляд, сюжет строится достаточно прозрачно: два конных юнкера получают приказ не пропускать гражданских лиц по Шпалерной улице в направлении Смольного. Они трижды задерживают гражданских, но в четвертый раз пропускают человека, пытающегося пройти к Смольному. Таким образом, юнкера терпят поражение: им не удается выполнить порученное задание. Насыщенность текста объясняется полигенетическим характером представленных в рассказе мотивов. Как и в символистских произведениях, наряду с фольклорным и сказочным уровнями здесь важную роль играют мистический, религиозный и культурно-литературный коды.

То, что речь пойдет о взаимодействии трех персонажей, предвещает уже эпиграф: «Вот – третий на пути. О милый друг мой, ты ль / В измятом

[5] Более подробно об этом можно прочитать в книге Ровнера (РОВНЕР 2006).

картузе над взором оловянным?» (ПЕЛЕВИН 2022: 558). Впоследствии выясняется, что фамилии юнкеров отсылают к героям былин. Одного зовут Юрий Попович, другого – Николай Муромцев. Иронический выбор имен и фамилий указывает на то, что герои должны представлять традиционных защитников, которым надлежит спасти и сохранить Хрустальный мир, символизирующий известное прошлое и неизвестное будущее. Они охраняют границы между своим и чужим, земным и потусторонним, адским мирами. Однако среди них отсутствует Добрыня Никитич, который либо вовсе не появился, либо еще находится в пути. Ироническое прочтение, предостерегающее читателя от буквального понимания происходящего, усиливается тем, что юнкера во время выполнения задания употребляют наркотики и одновременно обсуждают сущность своей миссии.

Их описание вызывает ассоциации со знаменитой картиной Васнецова («Богатыри»), хотя имеется существенное различие: в интерпретации Васнецова центральной фигурой является Илья Муромец – самый сильный из богатырей, всматривающийся вдаль, тогда как у молодого Алеши Поповича есть лук и гусли. В рассказе Пелевина, напротив, младшим оказывается Николай Муромцев. С самого начала истории он воспринимает Юрия Поповича как более опытного и образованного товарища, который способен объяснить сущность происходящего и их историческую миссию. Кроме того, у Юрия имеется собственный запас кокаина.

Диалог двух юнкеров на пустынной петербургской улице напоминает беседу наставника (адепта) и ученика. Подобная организация повествования, основанная на диалоге, характерна, впрочем, для всех произведений Пелевина. В ходе разговора Юрий знакомит Николая с идеями Шпенглера и Штейнера, поскольку считает, что происходящее можно понять только через чтение трудов западных мыслителей. Комический эффект возникает из-за того, что Николай не может запомнить фамилии, начинающиеся на букву «Ш», и называет Шпенглера то Зингером, то Шпуллером.

Рассуждая о сущности культуры и периодах существования культурного принципа, Юрий высказывает вполне достоверное с историко-литературной точки зрения утверждение: он читал труд Шпенглера «Закат Европы» в рукописи. Хотя первый том был написан до Первой мировой войны, опубликован он был лишь в 1918 году. В этой книге Шпенглер еще трактует ситуацию, сложившуюся в революционной России, как симптом общего кризиса западного мира. Однако во втором томе, вышедшем в 1922 году, он уже рассматривает историю русской культуры не как часть западной истории, а как историческую псевдоморфозу (ПАРАМОНОВ 2020: URL). Разумеется, Юрий этого знать не может, зато читатель, современник Пелевина, обладающий обширными знаниями, понимает это.

Юрий неоднократно говорит о Штейнере, главным образом в связи с исторической миссией отдельного человека. Выясняется, что он лично встречался с основателем антропософии и, подобно Белому, бывал в Дорнахе.[6] Сначала Юрий объясняет товарищу, что, согласно Штейнеру, у каждого человека есть своя миссия, однако далеко не каждый способен ее осознать. Во второй раз он упоминает антропософа, заметив, что второй человек, пытающийся пройти к Смольному, также картавил. Юрий обращается к идеям Штейнера, согласно которым повторение событий не может считаться случайностью: оно всегда свидетельствует о воздействии высших сил. Третье развернутое объяснение появляется после того, как юнкера не пропускают очередных путников – мужчину в инвалидной коляске и сопровождающую его женщину, и вследствие этого возникает перестрелка. Юрий рассказывает Николаю, что после одной из лекций в Дорнахе Штейнер обратился к нему лично. Помимо рассуждений об Апокалипсисе и невидимом мире, он раскрыл Юрию сущность его исторической миссии. Оказывается, Юрий – избранный, который уже в предыдущих воплощениях защищал мир от древнего демона и сражался с ним. Теперь его задача заключается в том, чтобы продолжать оберегать мир от этого существа. Штейнер даже показал ему гравюру, в одной из изображенных на ней фигур Юрий узнал самого себя. На изображении представлены две длинноволосые фигуры, обе в латах: в одной руке – копье, в другой – песочные часы. Известно, что архангелы Михаил и Гавриил нередко изображаются подобным образом (БОГДАНОВА, ЕВГРАФОВА 2020: 70). Религиозные ассоциации усиливаются и именами героев. Имя Николай отсылает к образу святителя Николая, а имя Юрий является вариантом имени Георгий, что позволяет вспомнить святого Георгия Победоносца, поражающего дракона (АНАСТАСЬЕВА 2018: 150). Эта ассоциация, пусть и в травестированной форме, усиливается сравнением, описывающим, как Юрий держит ложку с кокаином «сильно сжимая, словно у него в руке был крошечный и смертельно ядовитый гад, которому он сдавил шею» (ПЕЛЕВИН 2022: 565).

[6] Штейнер пользовался большой популярностью среди русских теософов, антропософов и символистов начала XX века. В сентябре и ноябре 1905 года он прочитал несколько лекций в Берлине, а в мае и июне 1906 года – в Париже, специально для русских теософов (СПЕКТОР: URL). В 1912 году он пригласил представителей русского движения, в том числе Андрея Белого, в Дорнах для участия в строительстве Гетеанума. В 1905–1906 годах у Штейнера в России было еще лишь несколько последователей, однако впоследствии возникло несколько кружков, одним из центров которых стало издательство «Мусагет». Организационное оформление антропософского движения в России началось в 1913 году, вскоре после того, как Штейнер дистанцировался от Теософского общества. Об истории антропософии в России и связях Штейнера с Россией см. книгу Ренаты фон Майделль (VON MAYDELL 2005).

Возвышенному мистическому объяснению миссии противопоставлена почти фарсовая последовательность событий: Ленин, ни разу не названный по имени, четырежды пытается проникнуть в Смольный, каждый раз принимая иной облик. После трех неудачных попыток четвертая оказывается успешной. Юнкер, который, исходя из своих познаний и прочитанной литературы, должен был бы его распознать, терпит поражение и не может помешать ему. Ленин предстает как трикстер начала XX века – нарушитель правил, мастер перевоплощения, маскировки и обмана. Его образ не конкретизирован напрямую, однако читатель раньше юнкеров понимает, с кем они имеют дело. Образованный и начитанный Юрий в действительности не способен распознать истинную сущность встречающихся ему людей.

При первом появлении Ленин предстает в образе джентльмена, которому именно во время чрезвычайного положения захотелось прогуляться по Шпалерной улице. У него небольшая бородка, как у чеховских персонажей, широкие скулы и маленькие хитро прищуренные глаза. Описание внешности напоминает характерные фотографии Ленина того времени. Николай, менее образованный, но интуитивно чувствующий многое, считает его человеком с отвратительной физиономией и принимает за проходимца. Во второй раз Ленин изображает женщину – пожилую даму в шляпе, лицо которой скрыто плотной вуаль. Она настойчиво пытается добраться до своей компаньонки. Как и первый посетитель, она картавит, а свое недовольство выражает по-немецки – на языке, которым Ленин также хорошо владел.[7] В третий раз он маскируется под инвалида, героя Брусиловского прорыва, сидящего в инвалидной коляске, которую везет пожилая седая женщина в колпаке с красным крестом. Эта встреча описана наиболее подробно и содержит наибольшее количество предзнаменований и намеков. Мистический характер происходящего усиливается тем, что пара появляется из клубов тумана и поначалу кажется единым странным существом. Их атрибуты могут интерпретироваться как своеобразные апокалиптические и демонические знаки.

[7] В гимназии Ленин изучал несколько иностранных языков, в том числе немецкий. Во время ссылки и в период эмиграции он еще больше усовершенствовал свои языковые навыки. С помощью немцев Ленин вернулся из Швейцарии в Россию в запломбированном вагоне. В связи с этим его критиковали как буржуазная пресса, так и Керенский; его нередко называли «герром Лениным». Вскоре после этого премьер-министр свергнутого Временного правительства обвинил Ленина в том, что тот является немецким агентом. Кроме того, широко распространилось утверждение, что большевики финансировали революцию на деньги, полученные от Германии. Начиная с конца 1980-х годов многие западные и российские историки занимались как вопросом предполагаемой агентурной деятельности Ленина, так и проблемой «немецкого золота». Большинство исследователей сходятся во мнении, что большевики действительно получали немецкие деньги, однако без каких-либо конкретных обязательств со своей стороны.

Глаза мужчины в инвалидной коляске испускают красное свечение, а на его лбу заметны выпуклости. На гитаре, на которой он исполняет марш Преображенского полка, имеется отверстие в форме пятиугольника, напоминающее пентаграмму. Мужчина способен оправдаться даже тогда, когда Юрий замечает несоответствие в его рассказе: ведь полк не участвовал в Брусиловском прорыве. Подозрения он пытается рассеять с помощью официального документа и часов, полученных в награду за участие в рейде. Однако затем начинают играть другие часы, ранее полученные юнкерами от их капитана, Приходова. Они исполняют «Аппассионату», и спектакль заканчивается: мужчина выпрыгивает из инвалидной коляски и убегает вместе с сестрой милосердия в солдатских сапогах. Их испуг вполне объясним: они боятся разоблачения, поскольку музыкальные часы были потеряны ими в тот момент, когда они убили людей, в чью одежду переоделись. Раздетые трупы они оставили на Литейном проспекте, там же остались и часы, цепочкой которых было совершено убийство. Юнкера знают об этом: капитан конной гвардии Приходов рассказал им о случившемся и передал часы. Музыка, которую исполняет этот маленький предмет, напоминающий раковину, также указывает на Ленина. Хорошо известно, что именно это произведение Бетховена было его любимым: «Ничего не знаю лучше Appassionata, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди» (ГОРЬКИЙ 1952: 39).[8] Несмотря на все странные предзнаменования и имеющиеся сведения, это событие не вызывает у юнкеров подозрений. Они лишь удивляются, почему эти двое так настойчиво стремятся попасть в Смольный.

Четвертая попытка пройти к Смольному оказывается успешной. Пролетарий, уверенно представляющийся Эйно Рахья, прячет Ленина внутри вместительной желтой тележки с надписями «Лимонадъ» на боках и объясняет, что развозит напиток по всем постам. Под этим предлогом он проходит мимо юнкеров. Для читателя, разумеется, существует множество подсказок, позволяющих распознать своеобразного троянского коня. Бутылки лимонада звенят, издавая картавые звуки, когда пролетарий пинает повозку, желая доказать, что действительно перевозит стеклянные бутылки. Этикетка на бутылке ядовито-желтая. Этот цвет неоднократно упоминается в рассказе и всегда связан с негативными ассоциациями – отвращением, уродством и вульгарностью. Аналогичные образы встречаются в романе Андрея Белого «Петербург»[9] и в дневниковых записях Бло-

[8] Эти строки можно найти в произведении Горького «Ленин» (1924); они стали практически крылатыми, поскольку неоднократно цитировались в различных советских публикациях.

[9] Как хорошо известно из научной литературы, создавая образ Петербурга, Белый черпал вдохновение в цветовой палитре Достоевского, однако наделил желтый

ка, где часто возникает представление о желтой опасности и крови (КОБРИН 2007: URL). Идея панмонголизма оказала влияние на Блока и Белого еще в молодости. Согласно их письмам, написанным в 1911 году, оба поэта стремились спасти Россию и христианский мир от желтой опасности.[10] Надпись на лимонадной тележке – «Карл Либкнехт и сыновья» – напоминает о немецком социал-демократе и адвокате Карле Либкнехте, который также планировал революцию в Германии. Финн-пролетарий, толкающий тележку, словно предвещает последующие события: «Не извольте беспокоиться, господа юнкера! Всю Россию напоим!» (ПЕЛЕВИН 2022: 576).

Эпизоды рассказа построены по повторяющейся схеме: после описания каждой встречи следуют размышления Юрия, затем сны Николая и, наконец, совместное употребление наркотиков. Еще до употребления кокаина Николай приближается к пониманию скрытой сущности происходящего и интуитивно улавливает ее, но никогда не может выразить свои догадки словами. После отвлеченных рассуждений Юрия он неизменно видит сон, однако сновидения прерываются прежде, чем он успевает что-либо понять. Первый сон Николая носит апокалиптический характер: в темноте появляются незнакомые лица, небо затягивают тучи, а сам Николай подобно воину, идет вместе с Юрием по высокому берегу реки. После пробуждения он замечает апокалиптические черты самого города. Реальное пространство превращается в ущелье, в дорогу, ведущую к вратам ада. Пелевин насыщает повествование дантовскими отсылками, а также аллюзиями на Белого и Блока. То воет или убегает собака, то оживают кариатиды и наблюдают за происходящим, то появляется капитан Приходов на белом коне во главе двенадцати юнкеров, скачущих сомкнутым строем, то возникает надпись «Ура Учредительному собранию!» на красной ткани, натянутой между двумя фонарными столбами.

Ветреная, туманная улица, окружающие предметы и звуки – вой, звон разбитого стекла и скрежет – наполняют Николая тоской. Спокойствие он обретает лишь после приема эфедрина. «Но потом стали появляться картины чего-то очень знакомого и одновременно никогда не виданного: померещился огромный белый город, увенчанный тысячами золотых церковных головок, – город, как бы висящий в воздухе внутри огромного

цвет дополнительными символическими значениями, связанными преимущественно с идеями Соловьева о панмонголизме.

[10] Панмонголизм – термин В. Соловьева. Согласно философии истории мыслителя, европейская христианская цивилизация обречена на гибель вследствие предательства божественной истины и собственных грехов; ее уничтожат восточные племена – «желтые орды». В произведениях, созданных в 1890-е годы, Соловьев изображал в апокалиптических образах, словно предсказывая, гибель России и всего христианского мира и призывал западные страны поднять «крест и меч» на борьбу с «восточным драконом». О том, как Блок и Белый тировали эсхатологические взгляды Соловьева, подробно рассказывается в статье Мароши (МАРОШИ 2003).

хрустального шара, – и этот город (Николай знал это совершенно точно) был Россией, а они с Юрием, который во сне был не совсем Юрием, находились за его границей и сквозь клубы тумана мчались на конях навстречу какому-то чудовищу, в котором самым страшным была полная неясность его очертаний и размеров: это был бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод» (ПЕЛЕВИН 2022: 574). В его видении возникает Хрустальный мир – прекрасный огромный белый город, увенчанный тысячами золотых храмовых шпилей и словно парящий в воздухе внутри гигантского хрустального шара. Если Хрустальный дворец, появляющийся в четвертом сне Веры Павловны, героини романа Чернышевского, символизирует желанное будущее, к которому необходимо стремиться, то Николай отождествляет Хрустальный мир с Россией, с ее прошлым, и выступает в роли его защитника. Он готов противостоять бесформенному чудовищу, источающему ледяной холод и угрожающему самому существованию этого мира. Однако ощущение покоя, гармонии и полноты сменяется неуверенностью и печалью, которые Николай сам объясняет последствиями действия эфедрина. Оба героя приближаются к пониманию своей миссии, но делают это поразному. Юрий предлагает научную, рациональную на первый взгляд интерпретацию, основанную на прочитанной литературе, тогда как Николай стремится понять и разгадать мир посредством интуиции, снов и видений, то есть через иррациональное. Однако оба подхода оказываются иллюзорными и неэффективными.

Развитие событий показывает, что ни трансцендентная интерпретация явлений, ни уверенные рассуждения о мире, ни видения, наполненные красотой, гармонией и ощущением полноты, не дают и не могут дать однозначного объяснения. Если рассматривать метафору кристалла в более широком контексте постмодернистского мышления, то калейдоскопическое взаимодействие кристаллов постоянно порождает новые образы, ни один из которых не является окончательным. Даже малейшее смещение приводит к разрушению и распаду прежнего состояния. В результате трещин и преломлений прежние ответы, претендующие на однозначное объяснение происходящего, уступают место новым вопросам. Мотивы разрушения и распада, выраженные через образ разбитой витрины, звон осколков и скрежет стекла под копытами лошадей, проходят через все произведение. Они выступают метафорой хрупкости культуры и человеческих представлений о мире.

В заключительной сцене рассказа Николай уже не обращает внимания на Юрия, который вновь начинает рассуждать о закате культуры, Стриндберге и новом типе человека, переходя от идей Ницше к идеям Шпенглера. Прерывая его рассуждения, Николай просит Юрия прочитать последние строки сонета Блока: «Юрий на секунду наморщил лоб. – И дальше мы идем. И видим в щели зданий старинную игру вечерних содроганий» (ПЕЛЕВИН 2022: 577). Образы последних строк стихотворения, об-

рамляющего рассказ, указывают на отсутствие однозначных объяснений, на вечное колебание между иллюзиями, поиском смысла и растерянностью, а также на неизбежность этого колебания.

Вступая в диалог с представителями Серебряного века и используя, развивая и переосмысливая их тексты и мотивы, Пелевин выходит за пределы эсхатологического ожидания. Неопределенность и непостижимость представлены в его произведении не как состояние, которое необходимо преодолеть, а как естественный порядок вещей, как сама их сущность.

Литература

АНАСТАСЬЕВА 2018 = АНАСТАСЬЕВА И. Хрустальный «венец» Виктора Пелевина, или трагические странствия русской души // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2018. №2. 150–159.

АЮПОВ 2020 = АЮПОВ Т. Художественные реалии в ранних рассказах Виктора Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2020. №7. 5–9. DOI: 10.30853/filnauki.2020.7.1

БОГДАНОВА, ЕВГРАФОВА 2020 = БОГДАНОВА О., ЕВГРАФОВА Л. «Петербургский текст» Виктора Пелевина (рассказ «Хрустальный мир») // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля, 2020. №1. 68–74. DOI: 10.32342/2523-4463-2020-1-19-5

ВЕЛИКАНОВА 1990 = ВЕЛИКАНОВА А. Ленин в Смольном. Ленинград, 1990.

ГОРЬКИЙ 1952 = ГОРЬКИЙ М. Собрание сочинений в тридцати томах. Том 17: Рассказы, очерки, воспоминания (1924–1936). Москва, 1952.

КОБРИН 2007 = КОБРИН К. К истории одного цвета. Неправдоподобные отрывочные заметки // Октябрь, 2007. №4. https://magazines.gorky.media/october/2007/4/k-istorii-odnogo-czveta.html (Доступ: 29.09.2026)

МАРОШИ 2003 = МАРОШИ В. «Монгольский миф» в русской литературе XX века // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2003. №1. 48–54.

ПАРАМОНОВ 2020 = ПАРАМОНОВ Б. Шпенглер о России // https://culturolog.ru/content/view/3749/70/ (Доступ: 29.09.2026)

ПЕЛЕВИН 2022 = ПЕЛЕВИН В.О. Хрустальный мир // Андерсон К.М., Богданова О.В. (сост.). В.И. Ленин: pro et contra. Образ и миф Ленина в мировой литературе: антология. Санкт-Петербург, 2022. 558–577.

РОВНЕР 2006 = РОВНЕР А. Гурджиев и Успенский. Москва, 2006.

ТАРАСОВ 2022 = ТАРАСОВ К. А. Грядущий хам и торжествующие «хамы». Из истории легитимации насилия в 1917 году // Вестник ТвГУ. Серия История, 2022. №2. 81–97. DOI: 10.26456/vthistory/2022.2.081-097

СПЕКТОР = СПЕКТОР Т. «Хрустальный мир» Пелевина – диалог с Серебряным веком // http://pelevin.nov.ru/stati/o-spector/1.html (Доступ: 29.09.2026)

HASSAN 1987 = HASSAN I. Toward a Concept of Postmodernism // The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus, 1987. 84–96.

VON MAYDELL 2005 = VON MAYDELL R. Vor dem Thore: ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. Bochum, 2005.

The fragility and indeterminacy of interpretation in Viktor Pelevin's short story *The Crystal World*. This article examines the artistic reworking of the traditions of the Russian Silver Age in Viktor Pelevin's short story *The Crystal World*. Particular attention is given to the ways in which the philosophical and aesthetic ideas of Vladimir Solovyov, Vasily Rozanov, Dmitry Merezhkovsky, Pyotr Ouspensky, Oswald Spengler, and Rudolf Steiner are reworked and integrated into the work's postmodernist context. The article analyzes apocalyptic and eschatological motifs, the symbolism of crystal and glass, representations of characters, and narrative features associated with the problem of multiple dimensions and the subjective perception of reality. It demonstrates that the interaction of various philosophical and cultural concepts does not yield a unified interpretation of the events depicted. On the contrary, indeterminacy and the impossibility of arriving at an unambiguous explanation emerge as fundamental principles of the story's fictional world.

Keywords: Viktor Pelevin, *The Crystal World*, Russian postmodernism, Silver Age, indeterminacy

Kalafatics Zsuzsanna, BGE Idegennyelvi és Nyelvvizsga Központ. Budapest
E-mail: kalafatics.zsuzsanna@uni-bge.hu